Nr. 9. Dnia 1-go maja 1927 r. Rok II.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. Wojsk, pismem z dnia 1-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go każdego miesiąca

Warunki prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	1.00 zł.
kwartalnie	3 00 „
półrocznie	6 00 „
rocznie	12.00 „
Cena pojedyńczego egz.	**70 gr.**
Konto P. K. O. Poznań	**Nr. 208 081**

Założyciel i nacz. redakt.: **Eugenjusz Dawidowicz** zam. w Grudziądzu

Redaktor odpowiedzialny: **Antoni Wieczorek** zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji: **Grudziądz, Tuszewska Grobla 181. Nr. telefonu 430.**

Zastępstwo Redakcji: **Warszawa, ul. Chmielna 130 m. 7. Nr. tel. 81-86.**

DR. JÓZEF REISS.

Debussy — genjusz muzyki francuskiej

(Ciąg dalszy.)

Sztuki **Debussyego** nie można rozpatrywać wyłącznie ze stanowiska muzycznego.

Pozostaje ona bowiem w ścisłym związku z prądami współczesnej sobie poezji i malarstwa. Jestto epoka „Parnassistów" w poezji, symbolizmu i dekadentyzmu; w malarstwie zaś epoka impressjonizmu.

Ścisły kontakt z dążeniami tego kierunku, którego głównym przedstawicielem był Mallarmé i jego poglądy estetyczne, nadał muzyce Debussyego charakterystyczny koloryt:

Mallarmé sformułował estetykę symbolizmu, ucząc, że

„prostota, wyrazistość i jasność w poezji jest błędem. Cały urok poezji polega na niedomówieniach, tajemniczości, na odgadywaniu ukrytego sensu, na mglistości."

Takim właśnie nastrojem tajemniczym odznacza się naczelne dzieło Debussyego, w r. 1902 napisany dramat muzyczny „Pelleas i Melisanda" do słów Maeterlincka. Oznacza on szczyt twórczości Debussyego i przełom w rozwoju narodowej muzyki francuskiej.

Po „Pelleasie" nie dał Debussy nic zasadniczo nowego. Dzieło to jest zupełną antytezą Wagnerowskiego dramatu muzycznego:

tu niema Leitmotywów, konsekwentnie i symfonicznie przeprowadzonych,

tu niema patosu deklamacji, emfazy i wielkiego gestu, niema zewnętrznych efektów, niema owej orkiestralnej dynamiki, która wstrząsa rykiem mosiężnych instrumentów, jak np. we Walkirji, niema teatralności, niema dekoratywnego przepychu, jak w „Aidzie" A^erdiego.

Zamiast melodji, śpiewu — jednostajna deklamacja tekstu, raczej szept, przytłaczający wprost swoim ascetycznym tonem; wszędzie najwyższa ekonomja środków, osiągająca jednak maximum wyrazu uczuciowego; po scenie snują się jakieś niecielesne postacie, owiane tchnieniem legendarnej mistyki. — Akcja — raczej bez akcji: Treścią jest bowiem konflikt w duszy działających osób. Właściwa akcja rozgrywa się w orkiestrze, która staje się poematem symfonicznym o niezwykłem bogactwie psychicznego wyrazu. Nad całością unosi się ponura, tajemnicza atmosfera, rozstrzygająca monotonją ciemnego kolorytu; ta neurasteniczna muzyka fascynuje i działa sugestywnym czarem na słuchacza, działa nastrojem.

Podobną siłę nastroju mają i Pieśni Debussyego. Nie można do nich przykładać miary tej formy lirycznej, która rozwinęła się w muzyce pod wpływem niemieckiej pieśni „Lied" od czasów Schuberta i Schumanna. Na oznaczenie jej sami Francuzi stosują nazwę „Les Lieder".

Pieśń Debussyego — to właściwie melodeklamacja, a więc muzyczna recytacja tekstu poetyckiego na tle partji fortepjanowej, w której tkwi właściwy poemat muzyczny.

Pierwsze pieśni Debussyego mają jeszcze formę tradycyjnej pieśni w stylu Schumanna czy Masseneta: t. zn. jest w nich jeszcze kantylena, melodja jakkolwiek znacznie zmodyfikowana w duchu odrębnej melodji, właściwej Debussyemu; taki typ reprezentują:

dwie pieśni do słów Bourgeta **„Les cloches"** i **„Romanza"**, jak również i **„Mandolina"** do słów Verlainea.

Natomiast późniejsze pieśni mają zupełnie inny charakter: ze stanowiska primadonny estradowej są to rzeczy niewdzięczne, bo brak im melodji, brak efektu wokalnego. Pięć poematów do słów Bau de-lair e'a — to liryka, której treścią jest

wyłącznie nastrój i to ekstatyczno-wizjonerski nastrój, pełen namiętnego żaru.

Pieśni do słów Rimbanda, Mallarme'go, a zwłaszcza Paul Verlaine'a — to liryka zaciszna i subtelna; niektóre pieśni mają wdzięk rokokowych obrazów Watteau, inne przesycone jakby duszną wonią perfum, o silnym tonie erotycznym; i n n e z n ó w ponure — melancholijne jak np. Verlaine'owska pieśń .„Colloque sentimental".

Obok symbolizmu i dekadentyzmu Parnassistów inny jeszcze prąd epoki wywarł decydujący wpływ na Debussyego: Był to i m p r e s j o n i z m w malarstwie. Nazwę swoją wziął impresjonizm od sławnego obrazu Claude Monet'a: „Wschód słońca" I m p r e s s i o n z r. 1874.

Podobnie jak w malarstwie impressjonistycznem, tak i w muzyce decydującą rolę odgrywa barwa, koloryt, a nie rysunek, nie linja, nie melodja; całość rozpływa się jakby we mgle: opalowe barwy, irizacja świateł, w obrazach-efekt optyczny, w muzyce efekt dźwiękowy — to zasadnicze elementy tej sztuki.

Ze stanowiska t e c h n i k i zdobył impressjonizm zarówno w malarstwie jak i w muzyce z czasem negatywne znaczenie:

zarzuca się mu bowiem rozbicie formy, kształtu amorfizm,

brak logiki konstrukcyjnej,

szkicowość w realizacji tematu,

zatarcie konturów linji (w muzyce melodji). Określa się go jako sztukę cieplarnianą, jako powierzchowną, zmanjerowaną grę dźwięków bez duchowej treści, jako pogoń za odcieniami subtelnemi, za wyrafinowaniem.

W impressjoniźmie brak zdecydowanego, silnego wyrazu, natomiast przeważa w nim przeczulona wrażliwość, znużenie i chorobliwy wyraz.

Działa ta sztuka raczej na z m y s ł y, a n i e n a u c z u c i e; jest to sztuka raczej nerwów czy neurastenji, aniżeli sztuka e m o c j o n a l n a.

Muzyka impressjonizmu przetapia wizje malarskie na dźwięki: b a r w a malarska staje się tutaj h a r m o n j a muzyczną. A k o r d jest też jedynym czynnikiem k o n s t r u k c y j n y m i n a s t r o j o w y m. Całość opiera się zatem u Debussyego wyłącznie na inwencji harmonicznej.

Impuls pozamuzyczny stwarza muzyka; stąd i tytuły wzięte z malarstwa: jak „Estampes" (sztychy) lub wprost „Images" (obrazy).

Są to istotnie jakby pejsaże muzyczne bez schematu formy, swobodne, nie przeładowane nadmiarem środków, bez melodji wyrazistej, a więc bez opracowania tematycznego, bez jasno określonego rytmu: ta a r y t m j a wytwarza właśnie charakterystyczną grę dźwięków i wibrację harmonicznych barw. Muzyka Debussyego wywiera wrażenie, jakby to były plamy napozór chaotyczne; w rzeczywistości harmonja składa się z organicznie i logicznie spojonych akordów.

Impressjonizm Debussyego (zarówno w kompozycjach orkiestralnych jak i fortepjanowych) nie jest naiwną ilustracją muzyczną; to nie realizm, ale poezja przyrody.

„Preludjum do Popołudnia Fauna" jest poematem symfonicznym, skąpanym w słońcu; oddaje n a s t r ó j u p a l n e g o d n i a. — Fortepjanowe minjatury („Estampes" lub „Images") są typowemi impressjami, które z niezwykłą siłą narzucają pewne skojarzenia obrazów i sugerują złudzenie rzeczywistości:

Tak np. **Poissons d'or** — (Złote rybki); słuchając ich, zdaje nam się, że widzimy zwinne ruchy rybek, mieniących się tysiącem barw.

Lub: **Jardins - sous la pluie** (Ogrody w strugach deszczu); ma się wrażenie, że gałęzie drzew w sadzie lub wszystkie kwiaty uginają się pod brzmieniem gwałtownego deszczu; ulewa ustaje na chwilę; w blasku słońca promienieją ogrody; lecz znowu niebo się chmurzy, by z niepohamowaną siłą chlusnąć strugami deszczu.

Istota muzyki Debussyego polega na kolorystyce dźwięku. Dla oddania właściwego nastroju w minjaturach impressyjnych musiał stworzyć Debussy odrębną t e c h n i k ę, opartą na nowej h a r m o n j i.

I na tem polu dokonał przełomowych reform:

Streszczają się one w nowych zdobyczach, które Debussy osiągnął, oparłszy je na podstawach akustycznych:

1. d y s s o n a n s traktowany swobodnie jak konsonans,

2. postępy r ó w n o l e g ł y c h k w i n t,

3 skala c a ł o t o n o w a jako podwalina melodji i harmonji, złożonej z trójdźwięków zwiększonych,

4. z a t a r c i e t o n a l n o ś c i — czyli a t o n a l n o ś ć, tj. traktowanie każdego dźwięku 12-tonowej skali chromatycznej jako jednostki niezależnej od toniki.

Harmonja Debussyego jest w rzeczywistości naturalną konsekwencją zdobyczy harmonicznych, które do muzyki wnieśli: Chopin, Liszt, R. Wagner, Grieg i C. Franek.

Debussy odwrócił się jednak od chromatyki Wagnera, który doprowadził ją do ostatecznych możliwości w „Trystanie".

Debussy widział, że dalej po tej drodze iść niepodobna, jeśli nie chce się popaść tylko w naśladownictwo Wagnera —

i dlatego stworzył własną, odrębną harmonję, traktującą akord jako czynnik k o l o r y s t y c z n y, jako b a r w ę w służbie wyrazu muzycznego.

(C. d. n.)

PROF. DR. JÓZEF KOFFLER.

Historja muzyKi w zarysie

(Ciąg dalszy.)

Na dworach i dla dworów wielkich i możnych królów i książąt pisali poezje swe i komponowali swoją muzykę bardowie i trubadurzy. Polowanie i miłość były zakresem ideałowym, w którym obracało się życie tych możnych panów, a więc treść tych pieśni musiała się stosować i temu odpowiadać. Tak powstała nowa forma wokalna (pieśniowa) w tym okresie, której celem było oddanie scen z polowania; nazwa jej jest **caccia** (czytaj kaczja). W tym samym mniej więcej czasie powstaje w północnej Francji forma pieśni pasterskiej t. zw. **pastorale.** Pieśni te są bardzo ważne, gdyż pastorale zawierały zarodki dwóch ważnych rodzajów form artystycznych: solowej pieśni i opery, które nadają główne piętno dworskiej epoce muzycznej. Bo pod skromnem mianem **„pastourelles"** (cz. pasturel) okazały się małe utwory sceniczne o wiele wcześniej przed oficjalnem wynalezieniem dramatycznego stylu przez florentyńczyków. W madrygałach zaś, które wyłoniły się z tych pastorale zaczęto ostrożnie oddawać mowę pojedyńczych osób w obsadzie grupowej, dążąc tem samem do formy djalogowanej.

W tym samym mniejwięcej czasie zaczęto wmuzyce poetyckich śpiewaków dworskich rozszerzać, a tem samem więc i poniekąd zacierać dotychczas silnie zarysowane rytmy. Powód tego leży prawdopodobnie w tem, że melodje tych dworskich pieśni pochodziły z ludowej muzyki, która znów źródła swe miała w tańcu. Odpowiednio do tego celu musiała muzyka ludowa, jako muzyka taneczna, w myśl potrzebnych ściśle określonych i ciągle zmieniających się ruchów ciała zawierać wprawdzie ściśle określone rytmy, ale o pewnem płynnem urozmaiceniu. Ostatecznie zaś musiała muzyczna sztuka dworska, której przedstawicielami byli wędrujący śpiewacy, zrezygnować z organów. Miejsce ich zajęła lutaia, instrument wygodniejszy i łatwiejszy do transportowania.

Można więc śmiało twierdzić, że okres ten jest całkowitym przewrotem wobec poprzedniej epoki. Biorąc pod uwagę ten przewrót z punktu stylistycznego, główną i zasadniczą cechą jego było **absolutne panowanie jednego głosu,** a mianowicie panowanie głosu zawierającego melodję i najwyżej położonego. A więc głosu, który dotychczas wobec innych, szczególnie zaś wobec basowego głosu, odgrywał rolę całkiem poboczną i podrzędną. Należy sobie uświadomić olbrzymią, głęboką i zasadniczą różnicę, jaka zachodzi między muzyką, która się kieruje głosem najwyższym, a muzyką, w której najważniejszym jest głos najniższy. Podczas gdy najwyższy głos koncentruje na siebie całą uwagę i pozwala innym głosom zająć tylko podrzędne stanowisko, a głosowi basowemu przydziela, zadanie fundamentalnego podpierania, to natomiast możliwem jest, biorąc za podstawę głos basowy, wybudować na nim prawie, że dowolnie wielką ilość innych, wyżej położonych głosów z których każdy miałby swoje odrębne znaczenie, jakoteż swobodny i niezależny rozwój.*) Z tego można więc wywnioskować, że przewrót, jaki spowodowała muzyczna epoka dworska i jej stylistyczny wyraz, polegał przedewszystkiem na wolności i panowaniu melodji w głosie najwyższym. I to jest o nadzwyczajnem znaczeniu. Mimo to musimy przyznać, że leży w tem pewna jednostronność, która w swej dalszej konsekwencji musiała wywołać opozycję i zmianę kierunku, to jest powrót do niezależnej wielogłosowości. Lecz o tem pomówimy później.

Jako dalszy ważny moment w tej nowej sztuce zwanej z łacińskiego ars nova należałoby uważać to, że nie było teraz tak jak poprzednio danej i niezmienionej melodji (cantus (cz. kantus) firmus), wedle której musiałyby się kierować wszystkie inne głosy w danym utworze i którejby musiano podkładać co raz to inne i rozmaite możliwe i niemożliwe teksty. Ten tekst bowiem domagał się teraz swych słusznych praw. Jego poezja wywierała nawet silny wpływ na pomysł melodyjny. Dla lepszego i efektowniejszego wydobycia śpiewanych części dzieła, otaczano te partje jakby ramami, partjami czysto instrumentalnemi, i tym sposobem osiągano silną gradację. Głos basowy objął, jak już powiedzieliśmy powyżej, podpieranie, fundamentowanie akordów; a harmonję i sposób jej użycia udoskonalano ciągle: Zamiast używanych dotychczas równoległych kwint, kwart i oktaw, które przecie niewyrażają żadnego akordu, posługiwano się w ruchu równoległym tymi interwalami, z których powstają rozmaite akordy, a więc tercjami i sekstami.

Jeszcze więcej: zakazano prowadzić głosy w ruchu równoległym, a w odległości kwinty. Zakaz ten niezmieniony utrzymuje się jeszcze po dziś dzień. Co raz bardziej wysuwa się na pierwszy plan harmonja, t.j. akord jako piętrowa budowa kilku równocześnie brzmiących tercji, kosztem dotychczasowego linjowego prowadzenia głosów. Ręka w rękę z tem idzie ograniczenie linji melodyjnej na rzecz bardziej deklamacyjnego jej ujęcia. Bo dotychczas zaniedbywany tekst, jak już wspomnieliśmy, dorwał się władzy. W kompozycjach chórowych ograniczano ilość głosów, tak że połączone w poszczególne grupy wywierają wrażenie czysto akordowe. Sobór trydencki nakazał sposób układu w kompozycjach, któryby zważał więcej na tekst i przygotował tem samem podłoże dla stylu Palestriny, który podobnie jak styl wenecki (Willaert i dwaj Gabrieli) degraduje glosy do roli części harmonicznych, t. zn. jednoczy je grupowo w akordy.

Ręka, w rękę z odwrotem od muzyki kościelnej nastąpiło przekształcenie tonacji kościelnych. Przez coraz to częstsze używanie kr,oków półtonowych i chromatycznych dało się coraz bardziej odczuć ograniczenie i nienaturalność, a ostatecznie niewystarczalność tonacji kościelnych. Przez zręczne przesuwanie półtonów upodobniono bez względu na starą teorję i wyrównano wszystkie tonacje kościelne i otrzymano przez to dwie różniące się

*) Słusznie zauważył i pięknie ujął to wybitny współczesny filozof niemiecki H. Keyserling w „Reisetagebuch eines Philosophen".

zasadniczo między sobą skale **dur** *i* **moll,** które po uwzględnieniu konstrukcji Werkmeistra utrzymały się do dnia dzisiejszego w swem zasadniczem i podstawowem znaczeniu.

Wspomniałem już, że rytm coraz bardziej wysuwał się na pierwszy plan. Wynaleziono specjalne znaki, które użyte nad znakami tonowymi oznaczały dokładnie każdorazowo wymagany rytm. Również w tym czasie pojawia się poraź pierwszy **linja taktowa,** która jak ruch zegarowego wahadła rozdziela w ściśle określonych czasowych odstępnych grupy jednostek rytmicznych.

Powiedzieliśmy już powyżej, że w tym okresie dworskiej kultury muzycznej, głos najwyższy objął panowanie od głosu basowego, tenże ogranicza się więc tylko do podpierania każdorazowego akordu. Musi więc ciągle być obecnym. Zaopatrywano go cyframi i liczbami, tak że kompozytor nie pisał więcej osobiście wszystkich potrzebnych i żądanych nut. Ten głos basowy nazwano **basso continuo** (cz. kontinuo) t. zn. po polsku bas ciągły, to jest tyle ile ciągle obecny, chodzący bas; inna nazwa dla tego basu cyfrowanego jest **„generał-bas“,** a był on mimo tego dumnego i szczytnego miana tylko pewnego rodzaju zwierzęciem pociągowem. Granie na podstawie takiego głosu basowego, zaopatrzonego cyframi, nazywało się „obowiązkowym wtórem“ (po niemiecku; „obligates Ąkompagnament“), a ten sposób muzykowania przeszedł muzykom wówczas tak w krew, że jeszcze Beethoven mógł o sobie twierdzić w żarcie, że przyszedł na świat wraz ze swoim „obowiązkowym wtórem“.

Wiemy już również, że głos najwyższy t. zw. melodja kształtowała się według tekstu. Celem tej muzyki była więc w pierwszym rzędzie nie piękność, tylko jak najdokładniejsze oddanie poetyckiej treści tekstu. W dążeniu więc do charakteryzowania i wyrazu nastrojów i treści tekstu melodja zważała więcej na wyraz niż na brzmienie i upodobniała się do mowy deklamowanej, co się fachowo nazywa **recytatyvem.**

Podział chóru na grupy, praktykowany przez weneckich kompozytorów, zostaje w epoce dworskiej muzyki przeszczepiony na muzykę instrumentalną, przez podział na **solo i tutti** t zn. na partje wykonane przez solistów i takie grane przez cały zespół.

Z powyższego da się z łatwością wywnioskować jakie rodzaje i formy muzyczne kultywowano w tym czasie odrodzenia (renesansu) muzycznego; mianowicie solowe sceny w kompozycjach zarówno wokalnych jak i instrumentalnych, a więc **pieśń i opera,** jakoteż **utwory na instrumenty solowe.**

(Ciąg dalszy nastąpi).

Kilha uwag o błędach w wykonaniu

(Ciąg dalszy.)

3. **Frazowanie.** Jak czytanie książki bez zachowania znaków interpunkcji byłoby albo zupełnie niezrozumiałem, albo też zrozumiałem zupełnie przewrotnie, tak samo wykonanie utworu muzycznego bez prawidłowego frazowania staje się dla słuchacza, a nawet i dla samego wykonawcy niezrozumiałem. W tym przedmiocie, w ramach obecnego artykułu niewiele da się powiedzieć, gdyż należałoby przedtem zastanowić się nad budową chociażby dwu lub trzyczęściowej pieśni, składającej się z okresów powstałych ze zdań i motywów. Pobieżnie więc tylko przytoczę kilka uwag o oddechu. Przedewszystkiem pamiętać należy o tem, że kreska taktowa służy nie do rozdzielania a przeciwnie: do łączenia słabej części taktu z mocną. Wobec tego unikać należy oddechać (brać powietrze) w końcu taktu. Możliwem jest to jedynie w tym wypadku, gdy na końcu taktu kończy okres, lub zdanie. W każdym innym wypadku oddech brać należy \y środku taktu. Jeżeli w takcie znajdują się nuty krótsze i dłuższe, to oddech brać należy po nucie dłuższej; jeżeli są łuki (legato) lub punkty, to po punkcie lub łuku. Jeżeli nuty są równej wartości, np. cztery ćwiartki, to po pierwszej, lub dość często po trzeciej ćwiartce, zwłaszcza jeśli ćwiartka czwarta jest jakby odbitką, czyli przedtaktem do następnego taktu. A już najbardziej rażącem jest branie oddechu w końcu taktu po nutce krótkiej np. po ósemce lub szesnastce. W niżej przytoczonym przykładzie znaczki V u góry oznaczają, gdzie należy brać oddech, zaś znaczki A u dołu, gdzie zwykle mało rutynowany lub niedbały muzyk oddycha.



Ma się rozumieć, że przykład ten nie może być wyczerpującym, ale sądzę, że w głównym zarysie daje pojęcie o istocie frazy; resztę muszę pozostawić uwadze, gustowi, a nadewszystko dobrym chęciom wykonawców.

4. **Zrozumienie partji.** Orkiestra, jako całość, ażeby osiągnąć dobre brzmienie, musi przeistoczyć się jakby w jeden instrument, coś nakształt organów, na którym to instrumencie gra dyrygient. Zaletą więc każdego muzyka jest nie przekrzykiwać innych, nie zagłuszać ich, lecz przeciwnie, samemu tak umiarkować siłę tonu swego instrumentu, aby słyszeć wszystkich oprócz siebie. Jaknafortepjanie żaden klawisz nie może odzywać się mocniej od innych, gdyż zepsułby całą kompozycję, tak też żaden poszczególny instrument zasadniczo nie ma prawa wydzielać się z pośród innych, albowiem niema nic szpetniejszego nad wydzielanie się z zespołu jednego jakiegokolwiekbądź instrumentu.

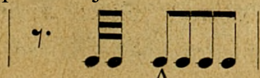
A już zwłaszcza akompanjament musi się zlać koniecznie w jeden organowy akord, i jeżeli towarzyszy soliście, to musi akompanjować tak subtelnie, ażeby solista nie był zmuszony „wydzierać

się", lecz ażeby mógł grać zupełnie swobodnie, zachowując wszelkie odcienia dynamiczne, do najgłębszego pianissimo.

O ile jednakże zespół musi stać się bezosobowym instrumentem w ręku dyrygienta i podatnym na każdy jego ruch, o tyle znów solista powinien w grze przejawić swoją indywidualność; t. zn. starać się zrozumieć, lub raczej wyczuć charakter granego utworu i odpowiednio go odtworzyć. Solista, grający w ten sposób, że „co czarne, to nuty — co białe, to papier", właściwie nie gra wcale. Trzeba koniecznie odczuć, czy dana melodja ma wyrażać modlitwę, żal, rozpacz, miłość, groźbę lub prośbę i t. p. — i grając, starać się, ażeby słuchacze rozumieli ją tak samo, jak i on sam. Lepiej daleko, jeżeli solista zrozumie lub odczuje melodję nie podług myśli kompozytora, ale zawsze odczuje jakoś, niż jeżeli nie odczuje wcale i zagra mechanicznie, choćby ze zachowaniem wszelkich odcieni dynamicznych, ale bez duszy, jak automat. Będzie to toż samo, co gdy uczeń szkółki ludowej deklamuje wierszyk poprawnie, z zachowaniem wszelkich znaków interpunkcji, ale bez zrozumienia i oddania nastroju tego wierszyka. Oprócz partji solowej i akompanjamentu bywają partje melodji ubocznych, drugorzędnych, lub figurowanych ozdobników. Partje te należy wykonywać precyzyjnie, w miarę je uwydatnić, ale nie wolno „nakryć" temat główny, albo zbyt jaskrawo wyodrębnić się z zespołu. Taka samodzielna partja już przez samą konstrukcję uwydatni się w dostatecznej mierze. Są w tym względzie wyjątki, np. niekiedy charakterystyczne sygnały trąbek, lub jaskrawy akord puzonów, ale i w tym wypadku zazwyczaj występuje z jednakowem natężeniem cała ich grupa, a nigdy prawie oddzielny samotny instrument.

Do zrozumienia partji należy również zrozumienie muzyki poszczególnych narodowości. W ramach obecnego artykułu niepodobnem jest zcharakteryzować tę wielką ilość odrębnych cech muzyki włoskiej, skandynawskiej, tureckiej i t. p., lecz powiem kilka słów o muzyce polskiej, której zazwyczaj my, Polacy, sami nie rozumiemy. Nasza muzyka ludowa powstała na tle akcentów wymowy. Innym bowiem akcentem mówią Mazurzy, innym Krakowiacy, a znów innym górale karpaccy lub Kujawianie. Wsłuchajmy się jednako uważnie w rytm i melodję mazura, kujawiaka lub krakowiaka, a przekonamy się, że mają one dużo wspólnego z wymową danej ludności.* Charakterystyczną cechą krakowską jest synkopa, którą też grając trzeba zawsze lekkim akcentem podkreślić. Cecha mazura jest akcent nie na pierwszej, jak w walcu, a na trzeciej ćwiartce (względnie ósemce) taktu — rzadziej na drugiej, gdy tam występuje półnuta. Otóż więc tę to trzecią ćwiartkę należy stale akcentować zarówno w melodji jak i w akompanjamencie, bez czego mazur przestaje być mazurem. Polonez posiada akcent na ćwiartce drugiej; ażeby ją uwydatnić, akompanjament powinien pierwszą pauzę ósemkową przetrzymać nieco dłużej, niż należy, a natomiast następujące dwie szesnastki nieco krócej, akcentując cokolwiek mocniej następującą po nich ósemkę. Tak np. takt:

należy wykonać prawie jak:



Bez tego charakterystycznego akcentu na drugiej ćwiartce polonez staje się zupełnie podobnym do hiszpańskiego bolero. Kujawiak ma również akcent na drugiej ćwiartce, ale nie tak wyraźnie podkreślony, jak w polonezie.

5. Strój. O tem właściwie nie powinno się nic mówić, gdyż instrumenty zasadniczo powinny być zawsze dostrojone. Jednakże doświadczenie uczy mnie, że tak nie jest. Wpływa na to i temperatura i stroiki u drewnianych instrumentów i usta, zwłaszcza u tych muzyków, którym codziennie przegranie gamy sprawia zbyt dużo fatygi i wiele innych przyczyn.

Chodzi mi więc o to, by orkiestranci sami nauczyli się dbać o strój swoich instrumentów, t. zn. żeby przy każdej sposobności dostrajali je czy to podług kamertonu, czy też instrumentu, który uważa się w danej orkiestrze za dobrze dostrojony. Bywa niekiedy, że jakaś jedna lub dwie nuty danego instrumentu są niskie lub wysokie. Takie nuty trzeba „wygrać" i przy cierpliwości jestto zawsze możliwe. Chodzi tylko o to, by orkiestrant nie grał wyłącznie tylko palcami, bez udziału ucha; zwykle jednak daje się zauważyć, że orkiestrant nawet nie zauważy, gdy mu się kręglik wysunie, albo wysunięty przy strojeniu, zasunie. Gra więc fałszywie, aż ciarki po plecach przechodzą, ale sam na to nie zwróci namniejszej uwagi. Dlaczego tak się dzieje, czy z niedbalstwa, czy z braku słuchu, czy wreszcie z zapamiętania się, (jak głuszec tokujący) nie mogę powiedzieć; możliwie z każdej z tych przyczyn z osobna, dość że bywają wypadki, gdy podczas grania okaże się, że jeden instrument niestrojony psuje całość i kapelmistrz daje muzykowi znak, by przestał grać, to dany orkiestrant nawet nie chce zrozumieć, że to się do niego odnosi. A wszak czystość brzmienia orkiestry i jej strojność jest jednym z pierwszych warunków jej powodzenia.

Toteż nawiązując do artykułu p. Biszty w nr. 7 „Muzyka", wzywającego kolegów do samokształcenia, podaję tych kilka uwag tym z orkiestrantów, którzy szczerze pragną się doskonalić dla dobra swego własnego, swej orkiestry, a tem samem i Ojczyzny.

Z całą bowiem stanowczością twierdzę, że muzyk, chociażby posiadający piękny ton i doskonałą technikę, jeżeli ignoruje znaki dynamiczne, gra nierytmicznie, frazuje niedbale, partji swej nie rozumie i niedba o strój swego intrumentu — pozostanie na zawsze partaczem i nadawać się będzie raczej do t. z w. ,,Chałtury" niż do poważnej orkiestry.

Wszystkim orkiestrantom zależy i musi zależeć na zdobyciu jak najlepszej opinji u społeczeństwa, a u korpusu oficerskiego i podoficerskiego w szczególności, ale tę opinję da się uzyskać tylko sumienną pracą nad sobą każdego z poszczególnych orkiestrantów, nie ograniczając się do urzędowych godzin prób pod kierunkiem kapelmistrza.

Jeżeli kto zwróci uwagę na tych kilka drobnych na pozór, a poważnych w skutkach uwag, jakie obecnie podaję, to już temsamem stanie o szczebel wyżej, co też i było pobudką do napisania tego artykułu na szczęśliwy pożytek pracownikom wojskowej liry polskiej.

J. [illegible]

PROF. WŁADYSŁAW BURKATH.

Ryszard Wagner (1883-1927)

(Twórczość — Ideologja. — Wagner a Polska.)

W roku bieżącym upływa lat czterdzieści i cztery od chwili, kiedy Ryszard Wagner, wielki reformator muzyczny *XIX* stulecia, zamknął oczy nazawsze w Wenecji, w renesansowym pałacu Vendramina. Ta osobliwa dla nas cyfra rocznicowa wiąże się ściśle z wystawieniem, pelnem czci i pietyzmu misterjum Wagnerowskiego — „Parsifala" w Warszawie. Uważamy zatem za rzecz właściwą w tym okresie przypomnieć ogółowi muzycznemu polskiemu główne wytyczne z ideologji i — twórczości Mistrza z Bayreuthu w postaci pracy niniejszej, będącej treścią odczytu, wygłoszonego przez niżej podpisanego w Warszawie i Lublinie.

...„Cierpieć bezbrzeżnem cierpieniem, zapomnieć o niesprawiedliwościach, czarniejszych od nocy i śmierci; stawić czoło władzy, zdającej się być — wszechmocną; kochać i znosić wiele, nie tracąc nadziei, aż póki ta nadzieja nie stworzy z własnego rozbicia wielkich rzeczy; nigdy nie ulegać zmianie i nie żałować, nie upa fając na duchu...: **taką jest chwała Twoja, Tytanie".** (Schelley: „Prometeusz Wyzwolony[1])[1]).

Temi słowy, w których ScheIJey kończy tragedję swojego „Prometeusza Wyzwolonego" rozpoczynamy studjum niniejsze: wędrówkę na poszukiwanie nowych dróg w ideologji Ryszarda Wagnera. Te słowa bowiem zawierają w sobie mimowiednie syntezy całego życia R. W., w którem istotnie danem mu było najwięcej — **cierpieć,** zmagać się z szeregiem sprzecznych pojęć o władzy, nie wyłączając — politycznej, a więcej jeszcze kochać i tęsknić do miłości prawdziwej z wyspy własnego rozbicia.. Żaden też inny cytat u biografów, współczesnych Wagnerowi, nie jest tak trafny i tak lapidarny zarazem, jak te głębokie, rzeźbione stówa Schelley'a.

Zajmowano się życiem i twórczością Wagnera wiele, pisano o nim liczne tomy wspomnień historycznych, czy też analiz krytycznych, wydano niedawno wreszcie jego własne pamiętniki.

W czterdziestoczteroletnim okresie czasu, dzielącym nas od zgonu genjalnego artysty, a szczególniej w czasach ostatnich[2]) zwiększyła się wydatnie liczba tych prac krytycznych. Przyjrzyjmy się więc pokrótce tej bibliografji, zanim dotkniemy bezpośrednio przedmiotu. Jeszcze za życia Mistrza, między 1876—1879 ukazały się dwa duże tomy pracy **Karola Glasenappa** p. t. „Życie Ryszarda W agnera". Rzecz zakrojona była na kilkanaście tomów in octavo, z których ukazało się do roku 1914 — sześć zaledwie. Trzeba przyznać, że prof. Jachimecki w swojej nowej pracy o Wagnerze słusznie zalicza Glasenappa do „oficjalnych krytyków i biografów Wagnera, przedewszystkiem dlatego, iż praca tegoż podjętą została jeszcze **za życia** Mistrza i w ścisłem gronie bliskich mu osób; musiała więc pod wieloma względami, a przedewszystkiem w sferze przeżyć erotycznych, liczyć się z pewnym konwenansem, a przez to samo nie była należycie szczerą i bezstronną.

[1]) Lib. cit. Akt V. scena ostatnia.
[2]) 1900-1926.

0 wiele głębiej ujął rzecz **Henri Chamberlain** w swojej, wydanej z roku 1894 monografji czteroczęściowej, w której zastanawia się raczej nad całokształtem twórczości: literackiej i — krytycznej oraz filozoficznej R. W , niż nad stroną muzyczną.

Adler Guido wypełnia tę lukę w dziesięć lat później (1904) poświęcając jedno ze studjów analizie muzycznej dzieł Wagnera. Wreszcie **Edward Schiire**[3]) położył znaczne zasługi zgłębiające przedewszystkiem stronę psychologiczną twórczości Wagnerowskiej, a nadto w mnem studjum swojem [4]) poddaje drobiazgowej analizie **linję erotyczną** w życiu Mistrza; linję, która jeżeli nie zadecydowała o twórczości, to przynajmniej nadała jej ten, a nie inny rys charakterystyczny. Jest nim: tęsknota za Wielką tytaniczną miłością.

Nie chcemy tu mnożyć tytułów i nazwisk, których setkę conajmniej liczy dotychczasowa bibliografja wagnerowska, wpośród którycn wyróżnić należy nadto prace: Liszta[6]), łlanslicka "), z polskich- Marjatia żdziechowskiego [7]) i wspomnianego wyżej — Jachimeckiego[8]). Nie sądzimy jednak, aby te i inne, nie wymienione tu dla braku miejsca, studja biograficzne wyczerpywały tak bogaty przedmiot, jakim jest życie i ideologja twórcza Ryszarda W agnera.

Do niedawna zresztą cały szereg jego utworów, bądź literackich, bądź muzycznych (jak np. uwertura „Polonja") pozostawały w rękopisach, w[7] ukryciu u kilka osób uprzywilejowanych, czy też jak b. król bawarski Ludwik — ukoronowanych. Ostatnie dopiero lata wojenne udostępniły z przyczyn ogólnych uczonym muzykologom (niemieckim w pierwszym rzędzie) zapoznanie się z tymi przyczynkami oraz z całą korespondencją pozostałą po R. Wagnerze. Nic zaś tak nie odmalowuje wewnętrznego sposobu myślenia jak właśnie ta najbardziej osobista korespondencja. Posiadamy przytem aż trzy autobiograficzne próby, mniej lub więcej zupełne, jakie nam sam Wagner pozostawił; pierwsza z roku 1843 w formie artykułu [9]) w jedtiem z pism niemieckich pod redakcją Laubego; drugie studjum zostało napisane w r. 1852, najpóźniejsze wreszcie nosi datę 1874 r.; dyktował je R. Wagner swojej drugiej małżonce, Cosimie Bulo«-Wagnerowej.

1 tu jednak do pewnego jedynie stopnia można uważać treść szkiców autograficznych za rzetelną.

Po niniejszym przeglądzie wprowadzając myślącego i zainteresowanego głębiej czytelnika do ewentualnych badań, czy lektury samodzielnej przedmiotu, zwrócimy się do oficjalnych danych w biografji Glasenappa zawartych. Nie sposób bowiem oddzielić rozważania twórczości Ryszarda Wagnera od szeregu dat wytycznych w jego życiu.

[3]) Edouard Schiire Rich. Wagner 1909.
[3]) E. S. Les femmes inspiratrices.
[5]) Fr. Liszt: R. Wagner.
[c]) Die moderne Oper.
[7]) M. Z. Pesymizm (rozdział o Wagnerze).
[8]) R. Wagner 1922 Wyd. II.
[9]) R. W. Autobiographische Sldzze. 1843.

Konsystorz protestancki w Lipsku przechowuje w swoich archiwach odpis metryki chrztu, odbytego w kościele ś go Tomasza w dniu 16 sierpnia 1813, opiewającej na imię ochrzczonego Ryszarda Wagnera. Ujrzał on światło dzienne wówczas, kiedy wśród grzmotu armat, dolatujących z pobliskich pól pod Budziszynem, kruszyła się w tem pyrrhusowem zwycięstwie moc Napoleona I.

Obarczona licznem potomstwem pani Janina von Bertz Wagnerowa, poślubiła powtórnie młodego malarza i aktora, Ludwika Geyera, który też stał się właściwym opiekunem i wychowawcą małego Ryszarda.

Wagner nie zdradzał odrazu wybitnych uzdolnień muzycznych, w niższych klasach licealnych porywała go raczej literatura i poezja, w których też znawstwie celował.

Opisuje on sam[10]) pewne szczegóły charakterystyczne z lat dziecinnych, przedewszystkiem zaś niesłychaną wrażliwość na teatr i — przedwcześnie rozwinięty erotyzm. Nic wtem dziwnego, jeśli zważymy, że dwie starsze jego siostry były już na scenie, a ich stroje i pewna swoboda bycia nie były bez wpływu na otoczenie i na R. W. Mając Jat'piętnaście pisze R. W. wielki, 5-aktowy dramat p. t. ,,Lenbald", będący kompilacją typów szekspirowskich, który to pisarz stanowił odtąd ulubioną lekturę Wagnera, a w przyszłości, jak zobaczymy, potrafił zaciążyć na jego twórczości scenicznej. Dr. Juljusz Kapp podaje nam pewne dane o tym młodzieńczym utworze R. W. Było tam aż... 42 trupy na scenie już w pierwszych 3 aktach, tak że w następnych wypadło uciec się do zjawienia się... duchów, aby akcję jako tako doprowadzić do końca.

(D. c. n.)

•°) R. W. Mein Leben.

FAUSTYN KULCZYCKI.

O nauczaniu solleżu in orkiestrach inojsksiaych

(Ciąg dalszy).

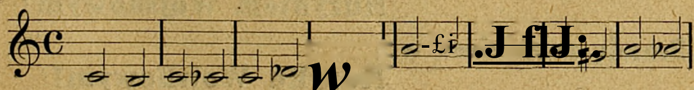
Ażeby wyrobić u uczących się niezależność i pewność siebie w wykonywaniu powierzonej partji oraz przyzwyczaić ich do zespołowości, koniecznem jest solmizowanie różnego rodzaju kanonów, duetów, początkowo dwugłosowych, a później trzy i czterogłosowych. Ćwiczenia te znajdzie jak uczący tak i uczący się w podręcznikach prof. St. Kazury — „Małe solfeggio", część IV i „Solfeggio kurs II".

Jeżeli któryś z uczących się posiada znajomość gry na fortepjanie, wskazanem jest jeden z głosów danego duetu, czy kanonu, grać na fortepjanie przy jednoczesnem solmizowaniu głosu drugiego.

Ćwiczenia te (duety) również nie należy przerabiać zbiorowo — chóralnie, lecz po dwóch uczni, w zależności iłogłosowe ćwiczenia wykonać mamy.

Poczem przed rozpoczęciem solmizowania gam minorowych, musimy się zapoznać z trafianiem ▪głosem odległości dyssonansowych (nadmiernych i chromatycznych). Zaczniemy od najmniejszych odległości. Z zasad muzyki wiemy, że półton djatoniczny brzmi pozornie jak półton chromatyczny. Użyłem wyrazu „pozornie'* dlatego, że półtony te zależą od instrumentu na jakim wykonane być mają. Jeżeli weźmiemy fortepjan, to bez zastrzeżeń, dajmy na to fis i ges jednakowo będą brzmiały zaś na skrzypcach, a w szczególności w śpiewie będzie pomiędzy bemolem i enharmonicznym krzyżykiem nieznaczna różnica, której w ramach naszej pracy nie podobna jest wykazać, wystarczy jeżeli zapamiętamy, że **krzyżyk jest zawsze nieco wyższy od enharmonicznego bemola.**

Celem przyswojenia odległości półtonów djatonicznych i chromatycznych pożytecznem jest przerabianie podobnych ćwiczeń:



Odległości nadmierne.

Odszukiwanie, stwierdzanie i odgadywanie słuchowo odległości nadmiernych odbywa się w ten sam sposób jak i djatonicznych. Najpierw odszukujemy odległość djatoniczną, a później w zależności od interwalu jaki trafić głosem mamy, podwyższamy lub obniżamy głosem chromatycznie o półtonu.

Nie będziemy przerabiali wszystkich istniejących odległości nadmiernych, lecz ograniczymy się tylko do tych, które najczęściej spotykamy w gamach jak majorowych tak i minorowych, a zatem: sekundy zwiększone, kwarty i kwinty zwiększone, kwinty zmniejszone.

górna dolna

Sekunda zwiększona

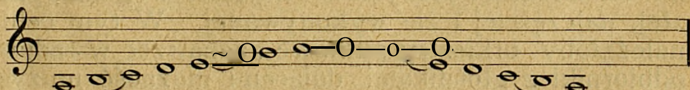
Kwarta zwiększona

Kwinta zwiększona

Kwinta zmniejszona

Gamy minorowe.

Również wiadomo nam jest, że każda gama majorowa posiada odpowiednią — równoległą gamę minorową, która została wyprowadzona z tonów gamy majorowej i jest położoną w odległości małej tercji niżej od majorowej. A więc jeżeli od gamy „Do" postąpimy na dół o małą tercję niżej, otrzymamy ton „la", i teraz od tego „la" zbudujmy gamę z tonów gamy „Do", otrzymamy całkiem odrębny typ gamy



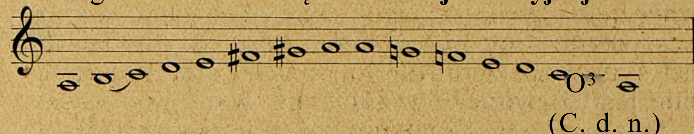
Przy solmizowaniu tej gamy zauważymy, że półtony w niej (zaznaczone na przykładzie łukiem) znajdują się na stopniach II i V, pomiędzy si-do i mi-fa, czyli widzimy, że są to półtony gamy „Do", które w tym trybie wypadły nam na innych stopniach. Pozatem konstantujemy brak w tej gamie prowadzącego tonu.

Taka gama nosi nazwę **minorowej pierwotnej.** Pierwotna gama minorowa w kierunku górnym, z braku prowadzącego tonu, nie zadowoliła w zupełności ucha, gdyż półton pomiędzy stopniami VII i VIII charakteryzuje gamę i wzmacnia poczucie tonacji, to też musiała ona ulec zmianie; podwyższono w gamie pierwotnej sztucznie 7-my ton — prowadzący i w ten sposób powstała druga forma gamy minorowej

111==^^=^==^=!

Przez podwyższenie 7-ego tonu (g na gis) otrzymaliśmy ton prowadzący, przez co powstał jeszcze trzeci półton (gis — a) oraz sekunda zwiększona (półtora tonu) f:—gis na stopniu VI. Forma tej gamy posiada typowy charakter minoru, a przez otrzymanie sekundy zwiększonej odległości nadmiernej, została nazwaną **minorową harmoniczną.**

A tak jak muzyka do wieku IX była wyłąvznie wokalną (do śpiewu), musiały być wówczas uwzględniane warunki śpiewności, a gama harmoniczna z powodu półtoratonowego następstwa, nie jest gładką w zupełności i na owe czasy uważana była za trudną do śpiewu i dlatego też musiała również ulec zmianie. Ażeby uczynić ją melodyjniejszą. podwyższano w kierunku górnym jeszcze i ton 6-ty f na fis. A przez wprowadzenie gamie pierwotnej dwóch obcych tonów fis — gis, została ona zupełnie oddalona od wzoru pierwotnego. Pragnąc jednakże otrzymać wspólność z g a r n ą, od której została wyprowadzona, skasowano w kierunku dolnym, sztucznie podwyższone, 6-ty i 7-my tony, i w ten sposób powstała trzecia forma gamy minorowej. A tak jak ta ostatnia gama jest melodyjniejsza, używana była przeważnie w śpiewie i dlatego też nosi nazwę **minorowej melodyjnej.**



(C. d. n.)

„Muzyk Wojskowy" a rad jo

Jak wiadomo powszechnie, zbytkiem kultury muzycznej nie grzeszymy. Fakt ten jaskrawo występuje przy porównaniu nas z Niemcami i Rosją. Pod tym względem tworzymy niejako wyspę bezludną między dwoma sąsiadami, u których muzyka odgrywa dużą rolę w kulturalnem życiu-społecznęm. Nie wdając się w szczegóły, czemu należy przypisać podobny stan rzeczy, należy szukać sposobu najrychlejszego przebudzenia się Polaków z podobnego letargu, w czem radjo może nam oddać nieocenione usługi. Odpowiednio ułożone programy z objaśnieniami, zrozumiale wyłożonemi, wywierają bezsprzecznie duży wpływ na podniesienie zamiłowania do muzyki poważnej i wartościowej wśród najszerszych warstw społeczeństwa. Wiadomo, że nic tak nie kształci umysłu, jak odpowiednio dobrana lektura. Nie możemy też wyobrazić sobie matematyka, nie znającego tabliczki-mnożenia lub literata, nie znającego arcydzieł literatury powszechnej i ojczystej. To samo powinniśmy sobie uświadomić, my muzycy-wojskowi, że aby zostać naprawdę ś w i a d o m y m swego fachu muzykiem, musimy również poznać należycie literaturę muzyczną t. j. utwory największych kompozytorów świata, jako arcydzieła twórczości muzycznej. Nie będziemy dobrymi wykonawcami, jeśli nie będziemy się starali zrozumieć treść (formę, harmonję) utworów tych kompozytorów, którymi się zachwyca cały świat kulturalny. Musimy więc poznać dzieła klasyczne Bacha, Mozarta i Beethovena, następnie romantyków Szuberta, Schumanna i in., nareszcie swoich kompozytorów z Chopinem i Moniuszką na czele. Aby tego dopiąć — słuchajmy najczęściej d o b r e j muzyki, bo nic tak nie psuje smaku artystycznego jak słuchanie od młodości muzyki bezwartościowej, muzyki złej, najczęściej i źle wykonywanej. W tym celu należałoby orkiestry pułkowe zaopatrzeń w radjoodbiorniki z głośnikami, dającemi możność muzykom wojskowym t. j. orkiestrowiczom słuchania produkcji wzorowej z Warszawy, a kapelmistrz, mając programy na cały tydzień naprzód w tygodniku „Radjo" (Al. Ujazdowskie 47, cena 60 gr.) mógłby przygotować odpowiednio wyjaśniające pogadanki o wykonywanych utworach swej orkiestrze. Podobne kształcące audycje muzyczne zapoczątkowało już zastępstwo redakcji „Muzyka Wojskowego" w Warszawie (telefon 81-86), które to audycje cieszą się wielkiem powodzeniem wśród orkiestrowiczów, przebywających w .Stolicy.

Al. Wi.

Stanisław MoniuszKo

Ogół muzyków wojskowych zna Moniuszkę tylko z jego „Halki", którą każdy muzyk wykonywał już po setki razy w różnych potpourri, fantazjach etc. Niestety mało, aż nazbyt mało, wie ten ogół o Moniuszce jako człowieka i kompozytorze, o olbrzymiej pracy jego życia, o jego innych dziełach, o jego znaczeniu dla polskiej muzyki.

W dzisiejszym artykule ograniczę się z konieczności do podania najistotniejszych dat z życia naszego nieśmiertelnego Mistrza tonów i do wyliczenia jego dzieł. Kto bliżej chce poznać Moniuszkę — niech czyta jego biografię, napisaną przez prof. uniw. Dr. I. Jachimeckiego: „Stanisław Moniuszko" lub innych autorów, którzy na podstawie długoletnich badań i mozolnej pracy przedstawiają w dziełach swoich Moniuszkę, mrówczą pracę jego życia, udowadniając, dlaczego my Polacy powinniśmy być dumni z tego, że Moniuszko jest synem naszego Narodu, dlaczego nieśmiertelne imię jego powinniśmy czcić po wszystkie czasy.

Urodził się Stanisław Moniuszko w Ubielu dnia 5 maja 1819 r. Niestety — ciężkie położenie Ojczyzny naszej w stuletnią rocznicę urodzin tego bezwzględnie największego, najbardziej naszego Mistrza — nie pozwoliło uczcić tę chwilę tak jakby należało. Przeszła ona prawie że bez należnego sobie rozgłosu.

Lata dziecinne spędził Moniuszko na wsi. Polska muzyka ludowa, którą napawała się dusza przyszłego twórcy „Halki" wyryła niezatarte nigdy i w żadnym wypadku piętno na dziełach Moniuszki. Pierwszych zasad muzyki udzieliła mu matka jego Elżbieta z Madżarskich, następnie uczył go Piotr Karafa-Korbut, a po przeniesieniu się rodziny Moniuszków w r. 1827 do Warszawy uczył Moniuszkę August Freyer, organista i kompozytor. Niestety materjalne położenie rodziców Moniuszki było tak ciężkie i trudne, że po trzyletnim pobycie w Warszawie musieli ją opuścić i przenieść się do Mińska. Tu uczęszczał Moniuszko do gimnazjum, a nauczycielem jego w muzyce był Dominik Stefanowicz. W latach 1837—1839 widzimy naszego Mistrza na nauce w Berlinie u C.-F. Rungenhagena. Pracował Moniuszko pod okiem pedantycznego niemieckiego teoretyka pilnie i wytrwale. Już w r. 1838 wystąpił Moniuszko jako kompozytor. Ukazały się jego trzy pieśni do słów A. Mickiewicza .(w niemieckim przekładzie). W czerwcu 1839 r. opuścił Moniuszko Berlin i osiadł w Wilnie, pracując lekcjami na swoje utrzymanie. Ciężkie to było życie. W r. 1840 ożenił się Moniuszko i w tym też roku objął posadę organisty przy kościele św. Jana w Wilnie. Tu walczył z przeciwnościami losu, komponował, organizował życie muzyczne Wilna, pracował wytrwale, skromny jak zawsze, nieuznawany a nawet zwalczany przez ludzką zazdrość. W r. 1858 po dziesięcioletniem leżeniu w ukryciu została w Warszawie wystawiona „Halka". Zdobyła ona powodzenie, a swemu twórcy przyniosła istotne zmiany. Został Moniuszko zaproszony na dyrygenta opery warszawskiej. I tu pozostał sobą — skromnym, cichym pracownikiem — tworzył — żył dla swojej sztuki. Bieda, która przy jego urodzeniu stanęła u kolebki — była mu aż nazbyt wierną towarzyszką życia. Towarzyszyła mu ona w latach dziecięcych, nie opuszczała w wieku chłopięcym, z młodzieńcem do Berlina wyjechała, w Wilnie dojrzałemu twórcy gorzkie niekiedy chwile sprawiała i do Warszawy też z nim poszła — nie opuściła go do grobu. Powiększająca się rodzina potrzebowała na życie wiele — a płynąca z bezgranicznej szlachetności i dobroci serca finansowa nieporadność Moniuszki nie mogła dać tej rodzinie najpotrzebniejszych rzeczy. Prócz wytężonej pracy w operze i pracy kompozytorskiej, pedagogicznej pracy też oddawał się Moniuszko, udzielając lekcyj i wykładając naukę harmonji w Warszawskim Instytucie Muzycznym. Dnia 4 czerwca 1872 r. w 54 roku życia zmarł nasz Moniuszko nagle na atak serca. Oto aż nazbyt krótki szkic życia człowieka tej miary co Moniuszko. Zanim przejdziemy do wyliczenia dzieł jego, uprzytomnijmy sobie tę drogą naszemu sercu postać. Był Moniuszko niskiego wzrostu, drobny, utykał trochę mając jedną nogę krótszą, z niebieskich jego oczu patrzała zawsze na świat dobroć i dobrotliwy uśmiech zdobił zawsze jego twarz. Z przeciwnościami losu walczyć nie umiał — stawał się często ofiarą wyzysku niesumiennych wydawców — a kiedy i krytyka „fachowa" zaczęła mu dokuczać, u ukochanej swojej rodziny — u żony i u ośmiorga dzieci — szukał pociechy — ukojenia dla swego zbolałego serca. Lecz i od obcych ludzi, ceniących jego nadzwyczajny talent, znachodził dowody umiłowania i wielkiego serca. W życiorysie Moniuszki czytamy, że kiedy w Wilnie za długi lichwiarz zabrał Moniuszce z domu fortepjan, młodzież wileńska za własne pieniądze od lichwiarza instrument wykupiła i Mistrzowi swemu zwróciła. W Warszawie zaś za staraniem P. Kalergis-Muchanow, uczenicy Chopina, żony prezesa teatrów warszawskich, złożono poważną kwotę na wyjazd Moniuszki do Paryża.

Twórczość Moniuszki jest przebogata. Na całość dzieła jego życia złożyły się : pieśni, których napisał Moniuszko przeszło 260, następnie opery. Opery Moniuszki wymienię bodaj z tytułu w porządku chronologicznym ich powstania. Oto one: „Nocleg w Apeninach", „Ideał", „Karmaniol", „Nowy Don Kiszot", „Loterja", „Halka", „Bettly", „Cyganie", „Flis", „Hrabina", „Verbum nobile". „Straszny Dwór", „Parja", „Beata". Dalej pisał Moniuszko kantaty i muzykę kościelną. Kantaty Moniuszki: „Milda", „Nijota", „Widma", „Sonety krymskie". Muzyka kościelna : Msze, litanje (t.zw. ostrobramskie) i znaczna ilość pieśni kościelnych. Prócz tego napisał Moniuszko podręcznik do nauki harmonji. Dzieła Moniuszki odznaczają się melodyjnością, prawdziwem pięknem — sa też przez cały nasz naród kochane i śpiewane — naszym zaś obowiązkiem jest dbać, by utworów Moniuszki nie zabrakło ani na jednym koncercie naszych orkiestr wojskowych.

Z życia chórów wojskowych.

W odpowiedzi na umieszczone pytanie w N-rze 7 „Muzyka Wojskowego", dotyczące chórów wojskowych, donoszę następującą garść szczegółów:

Na terenie tutejszego garnizonu (2 p. s. p.) istnieje od szeregu lat (1923) chór mieszany, liczący 24—30 członków, oraz nieco później stworzony chór męski w sile 18—20 osób. Dyrygentem jednego i drugiego zespołu jest kapelmistrz pułku por. Firek Maksymiljan.

Na repertuar. chóralny składają się utwory: Galla, Moniuszki, Żukowskiego, Walewskiego, Minchejmera, Wolfsthala, Lachmanna, Zwierzyńskiego i innych.

Chóry męskie występują zazwyczaj a' capella, natomiast mieszane z tow. pułkowej orkiestry symfonicznej.

Gros członków chóru stanowią osoby wojskowe wraz z żonami, oraz osoby cywilne, zgłaszające się ochotniczo do współpracy, gdyż poza wyżej wspomnianym chórem, żaden inny podobny zespół na terenie Sanoka nie istnieje.

Inicjatywę kultywowania powyższej muzyki wokalnej podjął pierwszy były kapelan wojskowy tut. garnizonu ks. Bronisław Nowyk, a obecnie szczególniejszą opieką otacza ją i popiera d-ca tut. pułku płk. Stutzmann Franciszek.

Celowych przeszkód chór ten nie doznaje, natomiast ważnemi przeszkodami w należytym rozwoju tegoż były, są i zdaje się będą nieregularne i niepunktualne uczęszczanie poszczególnych członków na próby śpiewu.

Na żadne braki i inne jakieś przeszkody uskarżać się nie można.

Ze względu powyżej wspomnianego niepunktunego uczęszczania na próby, te ostatnie odbywają się zazwyczaj na miesiąc przed jakimś uroczystym występem, jak np. rocznice styczniowe, listopadowe, Kościuszkowskie, 3-go maja, 19 marca i t. p. i wówczas szkolenie chóru odbywa się dość intensywnie, bo 3 — 5 razy tygodniowo po 2 godziny za każdym razem.

Próby, względnie lekcje odbywają się przy skrzypcach, w salach kasyna oficerskiego w Domu żołnierza.

Niezależnie od powyższych zdań, nadmieniam, że tutejszy chór mieszany z tow. orkiestry odnosił zawsze pełne sukcesy artystyczne nietylko w Sanoku, lecz i w sąsiednich miastach, jak: Krosno, Jasło, Lisko, Brzozów, następnie w zdrojowiskach w Iwoniczu i Rymanowie, do których to miejscowości wybierał się stale na gościnne występy, gorąco oklaskiwany przez miejscową a łaknącą strawy duchowej publiczność.

Pobratymiec.



WIEDZA MUZYCZNA



Powtórka lekcji czwartej.

Zadania z użyciem IV — V.

1.



I V I IV V I V



I IV I I IV V

2.



I IV I IV I V I V I IV V



I V I V I V I IV I V I

3.



I V I V I I IV I IV V



I IV I IV I IV I V IV I

4.



I V I VI I V I V I V

Zadania w moll.

1.



I V I IV I V I V I I IV I I V I I V I V



I V I V I V I IV V IIV V I V I

2.



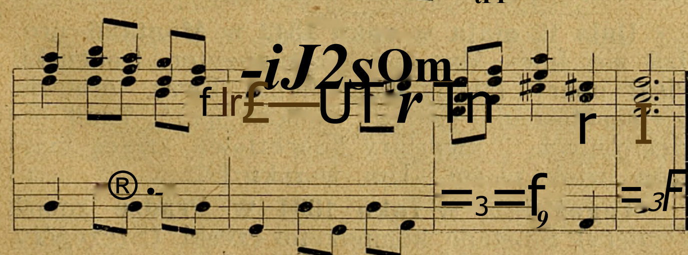
I V I IV I IV I IV I



V I IV I V I V I

3.





4.



I V I V I V I V I



I vi IV I IV I V I

Lekcja piąta.

Dotychczas w zadaniach naszych przestrzegaliśmy tej zasady, że sopran, alt, tenor pisaliśmy jak najbliżej siebie, nie zostawiając wolnego miejsca między tymi głosami, na którem możnaby jeszcze dopisać jeden ton do akordu należący. Bas miał swobodę — bądź to, przybliżał się, bądź oddalał od trzech głosów górnych. Sposób pisania akordów tak, że trzy głosy górne (sopran, alt, tenor) leżą jak najbliżej siebie, przyczem odległość tenoru od sopranu nie przekracza oktawy — nazywamy harmonją skupioną. Dotychczasowe więc nasze zadania opracowane były harmonją skupioną.

Ponieważ jednak nie zawsze jest dobrze i korzystnie dla melodji harmonizować ją harmonją skupioną — poznamy dzisiaj t. zw. harmonję rozległą. W harmonji rozległej pomiędzy sopranem, altem a tenorem jest miejsce na dopisanie jednego z tonów należących do akordu — odległość między sopranem a tenorem przekracza oktawę. Trójdźwięk napisany w harmonji skupionej zamienia się na trójdźwięk w harmonji rozległej przez przeniesienie altu do tenoru. N. p.

Harm. skupiona — Harm. rozległa



I V I V I V I

Przy opracowaniu dalszych zadań będziesz starał się o częste stosowanie harmonji skupionej naprzemian z rozległą. Uważać będziesz, by melodje poszczególnych głosów były piękne, płynne, unikać będziesz częstych skoków. Przestrzegając tych przykazań nauczysz się w krótkim czasie do danej melodji dopisać melodję drugą — miłą dla ucha, nietrudną do zapamiętania.

Zadanie: Zadania z lekcji 1—4 opracuj harmonją rozległą.

Wiesz o tem, że trójdźwiękowi dominantowemu przypisujemy szczególne znaczenie. Na czem ono polega ? W każdym trójdźwięku dominantowym zawarta jest nuta charakterystyczna tej tonacji,

do której dany trójdźwięk dominantowy należy. N. p. g h d — to trójdźwięk dominantowy z C-dur. Tercja tego trójdźwięku — ton h — jest nutą charakterystyczną gamy C-dur. Z nauki zasad muzyki wiemy, że nuta charakterystyczna dąży zawsze do toniki inaczej mówiąc nuta charakterystyczna rozwiązuje się na tonikę. Ta dążność nuty charakterystycznej do toniki występuje też w trójdźwięku dominantowym i dlatego jest ten trójdźwięk tak ważny. Trójdźwięk dominantowy wymaga więc, by po nim nastąpił trójdźwięk toniczny. Czyli trójdźwięk dominantowy rozwiązuje sie na trójdźwięk toniczny. Zasady rozwiązywania dominanty na tonikę są następujące:

1) zasada dominanty rozwiązuje się na zasadę toniki.
- 2) tercja dominanty rozwiązuje się na tonikę
3; kwinta dominanty rozwiązuje się albo na tonikę albo na jej tercję
4) przy czterogłosowem użyciu dominantowej harmonji — zdwojona zasada dominanty — pozostaje jako nuta wspólna w trójdźw. tonicznym.

Oto objaśniejące przykłady:

Harm. skupiona Harm. rozległa



V» I V- I V» I V» I V= I V« I

Zadanie: Rozwiąż tródźwięk dominantowy wszystkich gam dur i moll w trzech pozycjach w harmonji skupionej i rozleglej.

Kalendarzyk muzyczny

Maj

1. — 15.

Dnia 1 maja w roku 1904 w Pradze zmarł kompozytor czeski Antoni Dvorak. Pozostawił wiele dzieł instrumentalnych (5 Uwertur, 5 Sviufonij, 5 poematów symfonicznych) dzieła fortepjanówe, kameralne, 8 oper, jedno oratorjum, pieśni i duety. Ur. w roku 1841.

Dnia 2 maja w roku 1846 w Warszawie urodził się Zygmunt Noskowski, polski kompozytor, wynalazca pisma nutowego dla ślepych. Pozostawił: 3 symfonję, warjacje, fantazje na orkiestrę, uwerturę „Morskie oko“ poemat symfoniczny ,,Step“ liczne kantaty, pieśni solowe, chóralne, muzykę do „Chaty za wsią“, opery „Livia Quintilla“ „Wyrok“ „Zemsta“, 2 operetki, „Pieśni Ludu ‘ dalej podręcznik do nauki harmonji i jedyny dotychczas polski podręcznik do nauki kontrapunktu. Umarł w roku 1900.

Tegoż dnia w roku 1864 w Paryżu zmarł Giacomo Meyerbeer, jeden z najznaczniejszych kompozytorów operowych swego czasu. Z licznych jego oper wymienić wypada : „Robert Djabeł“ „Hugenoci“ „Prorok“ „Dinorah“ „Afrykanka“. Na orkiestrę wojskową napisał ogólnie znane „Fackeltänze“ (4). Prócz tego pisał kantaty, chóry męskie, jedno Stabat Mater, Te Deum, Miserere i psalmy (12) na podwójne chóry. Ur. w roku 1791 (nie 1794!).

Dnia 3 maja w roku 1856 w Paryżu zmarł Adolf Adam, francuski kompozytor. Pisał opery (Pocztylion z Lonjumeau) balety, w młodości kompozycje fortepjanowe, pieśni i t. d. Ur. w r. 1803.

Dnia 5 maja w roku 1820 w Ubielu urodził się twórca opery polskiej i pieśni polskiej Stanisław Moniuszko. Szczegóły patrz artykuł w dzisiejszym numerze „Muzyka“.

Tegoż dnia w roku 1851 w Warszawie urodził się pianista polski Aleksander Michałowski. Poza pracą pedagogiczną poświęca się wydawaniu pedagogicznej muzyki na fortepjan.

Tegoż dnia w roku 1869 w Moskwie urodził się Hans Pfitzner. Pisze dramaty muzyczne, utwory na orkiestrę, muzykę kameralną, pieśni, ballady — prócz tego dzieła dotyczące muzyki. Uniwersytet w Strassburgu użyczył mu tytuł honorowego doktora.

Dnia 7 maja w roku 1800 w Passy zmarł Nicola Piecini, jeden z najproduktywniejszych kompozytorów operowych. Prócz oper, które już poszły w zapomnienie, pisał oratorja, psalmy i inne utwory kościelne.

Tegoż dnia w roku 1825 we Wiedniu zmarł Antonio Sakieri. Pisał opery (40) msze (5) jedno Reąuiem, 4 Te Deum, kilka oratorjów, kantaty, arje, duety. W życiu Mozarta odegrał znaczną rolę. Ur. w roku 1750.

Tegoż dnia w roku 1833 w Hamburgu urodził się Johannes Brahms, kompozytor niemiecki. Pozostawił wielką ilość kompozycyj na orkiestrę, fortepjan, kameralne, chóry, duety, pieśni, kompozycje organowe, etc. Kompozycje jego odznaczają się głębią uczucia i wyrazu, swoistą harmonją i rytmiką. Zm. w roku 1897. Dnia 3 kwietnia br. obchodzono uroczyście 30-lecie jego śmierci.

Tegoż dnia w roku 1844 we Wotkimsku urodził się Piotr Czajkowski, kompozytor rosyjski • Napisał 7‘symfonij, 6 suit orkiestrowych, poemat symfoniczny, dzieła fortepjanowe, kameralne, 3 balety, 10 oper, (najbardziej znane: „Eugeniusz Onegin“ „Dama Pikowa“) pieśni, chóry, duety etc. Zm. w roku 1893.

Dnia 11 maja w roku 1849 w Berlinie zmarł Otto Nicolai. Pisał opery — („Wesołe kumoszki“ z Windsoru“) pieśni, chorały, sonaty fortepianowe. 2 symfonję. Ur. w roku 1810.

Tegoż dnia w roku 1916 w Lipsku zmarł Maks Reger, sławny kompozytor niemiecki. Pozostawił 147 dzieł. W tem dzieła orkiestralne, kameralne, pieśni, utwory organowe. Ur.wr.1873.

Dnia 12 maja w roku 1842 w Montaud urodził się Jules Massenet, kompozytor francuski. Pisał opery (Marja Magdalena, Ewa), ^oratorja (ziemia obiecana) szereg „wielkich oper“, 7 suit orkiestrowych, 3 uwertury koncertowe, szereg marszów, wiele pieśni. Um. w roku 1912.

Tegoż dnia w roku 1884 w Pradze zmarł Fryderyk Smetana, kompozytor czeski. (Szczegóły patrz artykuł w Muz. wojsk. Nr. 5. 27).

Dnia 13 maja w roku 1845 w Pamiers urodził się Gabrjel Fauŕe. Napisał na orkiestrę: Balladę (fort. i ork.) op. 19, muzyka do Caliguli, Shylobha, suita Pelléas et Mélisande, Fantazja na fort. i ork. Prócz tęgo pisał muzykę kameralną, fortepjanową, dzieła sceniczne: Prometeusz, Penelopa, dzieła chóralne, pieśni. Um. 2. XI. 1924 r. w Paryżu.

Tegoż dnia w roku 1871 w Paryżu zmarł Daniel Auber, kompozytor francuski. Pisał opery. Do najbardziej znanych dzieł , należą: Niema z Portici, Fra Diavolo, Murarz i Ślusarz. Ur. 1782.

Dnia 14 maja w roku 1870 w Strzelczy urodził się Zygmunt Stojowski, polski pianista i kompozytor. Dotychczas napisał: suitę orkiestrową Es-dur, symfonję d-mol, koncert skrzypcowy, polską rapsodję na fort. i ork., utwory fortepjanowe, sonatę skrzypcową, romanzę Es-dur na skrzypce i orkiestrę, chór z orkiestrą („wiosna'') i pieśni.

Dnia 15 maja w roku 1567 w Czemonie urodził się Claudio Monteverdi. Około rozwoju muzyki operowej położył ogromne, decydujące zasługi. Zm. w roku 1643.

Nowości Wydawnicze.

Zjednoczenia Młodzieży Polskiej. Skład główny i Druk. Sp. Akc, „Ostoja". Księgarnia i Drukarnia w Poznaniu, Pocztowa 15.

Pieśni na 2 lub 3 głosy.

Feliks Nowowiejski : Panno co Jasnej nam bronisz Góry part. 2.50
„ „ My chcemy Boga........................ part. 2.50
„ „ Hymn Katolicki..............................part. 2.50
„ „ Hej żeglujże..................................part. 2.50
„ „ Na Bałtyku szumi fala . . part. 2.50
„ „ Witaj majowa jutrzenko . . part. 1.—
„ „ Nadszedł 3 Maj..............................part. 1.—
„ „ Modlitwa na 3 Maja . . . . part. 1.—
„ „ . Hej do apelu................................ part. 1.--
Hymn Młodzieży Żeńskiej, opracował F. Nowowiejski part. 1,—
Głosy partytur, a 2.50 po 30 gr., do partytur a 1.— po 20 gr

Czasopisma muzyczne

„Echo Muzyczne'' Chicago 111. U. S. A. nr. 2 luty 1927. Treść : Mieczysław Karłowicz nap. Marja Paruszewska. Psychologia muzycznego modernizmu Dr. H. Opieński, Nowa siła artystyczna (P. Helena Pankowska) Polska muzyka w przyszłości S. Kazuro, Odsłonięcie pomnika Chopina w Warszawie, Sprawa udziału ks. Dr. Gieburowski, Dodatek nutowy „Boże coś Polskę", „Polonez Kościuszki'', Mazurek Dąbrowskiego, Uniwersalny samouczek, Wierszyki, Poezje, od redakcji, Wiadomości bieżące z Ameryki, Słowniczek znakomitszych muzyków,To i owo, Monologi, Reklamy,

„Echo Muzyczne'' Nr. 4 Chór „Harfa'' w Warszawie, Polska muzyka w przyszłości S. Kazuro, J. Kiepura, Wiadomości z Polski, Sprawa udziału ks. Dr. Gieburowski, To i owo, Dodatki: Walc Chopina, Samouczek, Wiadomości z Ameryki, Wiadomości bieżące, Dzieła do oceny, Wiersze, Słowniczek, Cudowne dziecko, Monologi, Reklamy.

„Przegląd Muzyczny'' Treść nr. 4: Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów). Muzycy włoscy w krakowskich kapelach katedralnych. Wł. Burkath (Warszawa). Z badań nad budową muzyczną pieśni litewskiej. Kilka uwag o stosunku społeczeństwa polskiego do muzyki symfonicznej. Dokształcanie chórów. Kronika muzyczna Kronika chóralna. Wiadomości bieżące. Różne. Pisma. Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych. Wspomnienia pośmiertne. Dodatek komp. St. Wiechowicza : „Pod kominem'', chór mieszany.

„Hosanna" wychodzi w Tarnowie w połowie miesiąca. Treść nr. 4 : Od Redakcji. N. **Ks.** Arcybiskup Mańkowski: Rozważania na tle Piusowego „Motu Proono ' o muzyce kościelnej. Ks. J. Matulewicz: , Introit''. Ks. Wojciech Orzech: „Śpiew kościelny młodzieży szkolnej''. Ks. Dr. Stefan swietlicki : „Nasz stosunek do śpiewu i muzyki kościelnej''. J. Pacuła: „O dźwignięciu muzyki i śpiewu kościelnego słów kilka pod rozwagę". Kronika muzyczna. Nadesłane do Redakcji. Odpowiedzi Redakcji. Dodatek nutowy: Ks. W. Orzech: „Ecce Sacerdos'' I) na 4 głosy mieszane i to samo II) na 3 głosy równe. (Na ingres biskupi. Nabyć można osobno po 20 gr. egz.)

RozrywKi

Nieporozumienie.

W czasie próby orkiestry wojskowej słychać jeden instrument powtarzający wciąż fałszywą nutę. Zgniewany tem kapelmistrz zwraca uwagę na tonację utworu, krzycząc po każdym fałszywym tonie.

— Desdur, uważać, desdur.

Obecny przy tem pułkownik również zniecierpliwiony nieuwagą domniemanego sprawcy, woła:

— Panie kapelmistrzu, zamknąć za karę tego pana Desdura na dwa dni aresztu koszarowego.

II. K. C.

Zjadliwa KrytyKa.

Po śmierci Meyerbeera, sławnego kompozytora francuskiego, pewien artysta skomponował z tej okazji marsz żałobny i zagrał go muzykowi Rossiniemu.

— Jakież jest twoje zdanie o moim utworze, mistrzu? — zapytał..

— Jeżeli mam być szczery, odrzekł Rośsini, to byłbym wolał, żebyś pan umarł, a Meyerbeer napisał marsz żałobny. II. K.C.

— — —

Sławny kompozytor Meyerbeer, spotkawszy raz Rossiniego, dopytywał się o jego zdrowie.

— Nieszczególnie się czuję — grobowym głosem odpowiada Rossini — bok mnie boli i z trudnością powłóczę nogami.

Po odejściu Meyerbeera, jeden z przyjaciół obecny przy tej rozmowie zapytuje Rossiniego, czy istotnie jest chory.

— Ależ bynajmniej, odpowiada autor „Cyrulika Sewilskiego'' — chciałem tylko zrobić przyjemność Meyerbeerowi, który radby widzieć mnie w trumnie.

— — —

W jednem z miast prowincjonalnych węgierski pianista i kompozytor Liszt, miał dać koncert ; przybywszy jednak wieczorem do sali, zastał w niej tylko siedmiu słuchaczy.

— Panowie i panie, rzekł wówczas z uprzejmym uśmiechem, tu jest za zimno, jeżeli więc łaska, chodźcie ze mną do hotelu, a tam wykonam cały program.

Słuchacze zgodzili się na to: przeniesiono fortepian do hotelu, a Liszt nietylko odegrał zapowiedziane utwory, ale jeszcze zaprosił siedmio-osobową publiczność na wytworną wieczerzę.

Nazajutrz ogłoszono drugi jego koncert, a sala nie mogła pomieścić słuchaczy.

nie zniechęcajcie tych, którzy U7am dobrze czynię

(Słów kilkoro w sprawie rozwoju i egzystencji „Muzyka Wojskowego")

Obecna doba rozwoju stosunków społecznych, a z niemi rozwoju praw i uprawnień poszczególnych frakcji i jednostek w nich zgrupowanych, opiera się na zorganizowanem zrzeszeniu się poszczególnych zawodów w przeróżne związki zawodowe i syndykaty. Obecne czasy przekonują nas dowodnie o doniosłości zrzeszania się pracowników rozmaitych zawodów w zorganizowane związki, gdyż tylko drogą dobrze i zwarcie zorganizowanych związków, poszczególne zrzeszenia zawodowe potrafiły zdobyć i wywalczyć sobie jakie takie warunki bytu.

Gdy się przypatrzymy doli robotnika z przed mniej więcej 20 do 40 lat, a porównamy z nią los robotnika dzisiejszej doby, przekonamy się dowodnie, jaką potęgą są zrzeszenia i związki zawodowe.

Czynnikiem łączącym wszystkie jednostki zrzeszone w danym związku czy organizacji zawodowej, jest zazwyczaj czasopismo, wydawane jako organ zawodowy członków danej organizacji, którego celem jest pouczanie i informowanie swoich członków w sprawach tyczących się ich zawodu, oraz pouczanie i uświadamianie ich o prawach i obowiązkach względem pracodawców i pracobiorców. Czasopisma takie, mające charakter zawodowy i dla poszczególnych zawodowych zrzeszeń charakter oficjalny, są zazwyczaj przez zarządy tych poszczególnych zawodowych zrzeszeń wydatnie subsydjowane i przez masową, bezwyjątkową prenumeratę wszystkich członków silnie materjalnie popierane, gdyż każdy członek takiej organizacji zawodowej uważa sobie za obowiązek honoru i za święte przykazanie, swoje zawodowo-oficjalne czasopismo swoimi biednemi groszami, uiszczanymi drogą prenumeraty, podtrzymywać i od tego obowiązku nie wolno się żadnemu członkowi związku zawodowego pod rygorem organizacyjnym uchylać.

Polską muzykę wojskową, mimo, że jest czynnikiem wchodzącym w skład armji Państwa Polskiego, można, o ile chodzi o względy intelektualno-zawodowe, również uważać do pewnego stopnia za zrzeszenie zawodowe, zorganizowane według praw nie organizacyjno-związkowych, lecz na prawach i przepisach dyscypliny wojskowej; gdy się zważy, że w zagranicznych państwach, jak też i u nas, zawodowe związki muzyków tak cywilnych jak i wojskowych mają swoje fachowo oficjalne czasopisma, nie można się temu dziwić, że i dla naszych wojskowych muzyków podobne fachowe czasopismo jest niezbędnym organem i rolę tę podobnie jak „Polska Zbrojna" wobec całego wojska, wobec orkiestrantów spełnia wychodzący od lipca z. r. w Grudziądzu pod redakcją prof. Eug. Dawidowicza **„Muzyk Wojskowy".**

Zdawałoby się, że jedyne u nas tego rodzaju fachowe czasopismo, służące interesom tak wielkiego zrzeszenia jak „Polska muzyka wojskowa", od pierwszej chwili swego istnienia, dozna od wszystkich formacji orkiestr., istniejących w armji polskiej, a nawet od wszystkich poszczególnych jednostek w formacjach tych służących, jak najwydatniejszego poparcia, któreby się choć tem objawiło, że liczba abonentów bodaj w przybliżeniu odpowiadałaby liczbie osób w orkiestrach wojskowych armji polskiej służących, tj. około 5000 ludzi. Rzeczywistość tymczasem wykazuje coś całkiem przeciwnego i wprost nieoczekiwanego, bo na przeszło 5000 muzyków zaledwie i to niespełna 30°/0 tj. mniej jak połowa temu moralnemu i honorowemu obowiązkowi zadość czyni, reszta zaś do sprawy istnienia tak ważnego i niezbędnie potrzebnego fachowego czasopisma, odnosi się albo obojętnie, albo nawet wrogo. A przecież ani koszt prenumeraty, (bo ten jest tak minimalny, że kilka papierosó .v oszczędzonych dziennie, lub parę szklanek piwa w miesiącu wyrównuje ten wydatek), ani też dobór materjału podawanego w „Muzyku Wojskowym" nie powinien oddziaływać na ogół orkiestrantów wojskowych zniechęcająco i odstraszająco, lecz przeciwnie: **„Muzyk Wojskowy" jako taki, powinien się znaleźć w ręku każdego polskiego orkiestranta wojskowego, jako jego nieodstępne i niezbędne mu vademecum zawodowe, które go broni, poucza, uświadamia i kształci w jego zawodzie.**

W pierwszym rzędzie pp. Kapelmistrze, jako przełożeni swoich formacji orkiestrowych, powinni sprawy tej przestrzegać, by wszyscy muzycy w zespołach ich pracujący, ,,Muzyka Wojskowego" prenumerowali, dokładnie go czytali i treść podawanych artykułów, (zwłaszcza z teorji i harmonji) rozumieli i tą drogą kształcili się.

Poszczególni członkowie muzyk wojskowych t.j. pp. kapelmistrze, jak i ich orkiestranci, wiedzą dobrze, że im jako żołnierzom w związki zawodowe organizować się nie wolno i praw swoich, drogą organizacyjną dochodzić im nie wolno ; rola ta pozostaje przeto do spełnienia tylko **„Muzykowi Wojskowemu"** jako ich fachowemu czasopismu i **wobec tego pp. kapelmistrze, jak i wszyscy bez wyjątku orkiestranci, powinni swój zawodowy organ bezwyjątkową prenumeratą poprzeć, gdyż tylko wtedy pismo to może się utrzymać i swoją doniosłą rolę spełnić potrafi.**

Z tych racji i względów wzywamy i nawołujemy wszystkich tych, którzy dotąd z abonowaniem „Muzyka Wojskowego" się odciągali, by zrozumieli wreszcie, że podtrzymanie „Muzyka Wojskowego" połączone jest z ich własnym interesem i to interesem tak materjalnym, jak i moralnym ponieważ:

1) Muzyk Wojskowy jest przyjacielem i orędownikiem orkiestrantów wojskowych, który postawił sobie za cel i za zasadę obronę ich spraw zawodowych i prawnych.

2) Muzyk Wojskowy jest dla licznej rzeszy orkiestrantów wojskowych nauczycielem, który im w popularny sposób udziela wiadomości naukowych, dla nich jako dla muzyków niezbędnych, a więc z zakresu teorji, harmonji solfeżu, historji muzyki i t. p. fachów muzycznych, za co zresztą musieliby u innych nauczycieli srogie kwoty opłacać.

3) Muzyk Wojskowy spełnia rolę pośrednika w wyszukiwaniu zajęcia orkiestrantom w poszczególnych pułkach i kilkudziesięciu ludzi tą drogą zdobyło już sobie egzystencję w poszczególnych pułkach.

4) **Muzyk Wojskowy mając na oku także cele wydawnicze, ma zamiar w najbliższym już czasie wzbogacić polski repertuar dla dętych zespołów wydaniem całego szeregu nowych, wartościowych, doskonale instrumentowanych utworów, kompozycji autorów polskich.**

Wielkie te cele i zadania potrafi wydawnictwo „MuzykaWojskowego" wtedy tylko urzeczywistnić, jeżeli:

1) wszyscy orkiestranci polskich muzyk wojskowych, gremjalnie, solidnie i bez wyjątku czasopismo „Muzyk Wojskowy" zaprenumerują, o co zresztą z gorącym apelem do wszystkich pp. kapelmistrzów się zwracamy.

2) Pp. kapelmistrze zechcą na wzór innych zespołów, które tę akcję już dawniej zapoczątkowały, wydawnictwo „Muzyka Wojskowego" skromnymi bodaj subsydjami wspierać.

Pamiętajcie pozatem, że cokolwiek dla „Muzyka Wojskowego" uczynicie, czynicie to dla siebie i dla waszego dobra.

Z. G. Urbanyi.

Wolne posady

Potrzebni do **orkiestry 37 p. p. w Kutnie** na etat podoficerów zawodowych względnie nadterminowych:

Es klarnecista
2 B-klarnecistów
I. kornecista
I. tenorzysta
wiolonczelista } **pożądane instrum. smyczkowe**
2 I. skrzypków } **pożądane instrum. dęte**
1 skrzypek-solista (dyrygent)

Zgłoszenia do kapelmistrza 37 pp. p. Wł. Rulca.

Poszukuję do wspólnej pracy

zdolnego kapelmistrza

do wydawania utworów muzycznych na orkiestrę dętą; zyski dobre. Adres podać do: **Kapitan Franciszek Jarzębiński, Lwów, Kurkowa 12.**

Poszukuję ładne

libretto na operetkę.

Adres: **Kapitan Franciszek Jarzębiński — Lwów, Kurkowa 12.**

Do 10 pp. w Łowiczu podtrzeba

solistę -barytonistę.

na etat plutonowego, (pożądany smyczkowy instrument). Zgłoszenia: Jan Walter, por. kplm.

W 39 pp. Jarosław są natychmiast do objęcia posady na podoficerów zawodowych lub nadterminowych :

1 skrzypek I solista (dyrygent)
1 skrzypek I (graj. na dętym instrum.)
1 skrzypek II (graj. na dętym instrum.)
1 wiolista (graj. na dętym instrum.)
1 czelista (graj. na dętym instrum.)
2 skrzydłówki I soliści
1 klarnecista solista
1 puzonista solista.

Reflektujący winni posiadać warunki dó przyjęcia w charakterze zawodowych lub kandydatów.

Reflektuje się na siły pierwszorzędne; kawalerowie mają pierwszeństwo.

Zgłoszenia kierować do por. Jana Króla, kapelmistrza 39 pp. w Jarosławiu.

Baczność!

Niespodzianka!

Ci PT. Prenumeratorzy, w których posiadaniu są egzemplarze „Muzyka Wojskowego" Nr. 8 z następującym chochlikiem drukarskim: **str. 15 „Polne wosady" zamiast „Wolne posady"** zechcą nam swoje egzemplarze **zwrócić wraz z podaniem dokładnego adresu celem przekazania im premji po 10 zł.** Za zwrócone egzemplarze z powyższym błędem otrzymają ci prenumeratorzy egzemplarze bezbłędne.

Baczność!

W dzisiejszym numerze ukryliśmy ponownie dwie 10-złotowe premje.

Prawo do korzystania z premji mają ci prenumeratorzy, którzy są u nas zapisani i którzy nie zalegają z prenumeratą.

Nazwiska prenumeratorów, którzy premję otrzymali, podamy w następnym numerze,

Redakcja „Muzyka Wojskowego".

Od Redakcji

Do P. T. Kapelmistrzów wzgl. P. T. Szefów orKiestr.

Do dzisiejszego numeru załączamy do każdej orkiestry po dwa reklamowe afisze „Muzyka Wojskowego".

Zwracamy się z-bardzo uprzejmą, prośbą, by te afisze umieszczone były w widocznem miejscu w sali muzycznej.

Dziękując z góry za tę przysługę, kreślimy się z poważaniem

Redakcja „Muzyka Wojskowego".

Odpowiedzi Redakcji

P. Spitzer, zast. kaplni. 21 pp. Proszę o ten ciekawy materjał. Pozdrawiam cześć !

P. Rogoziński, Radom. Za list serdecznie dziękuję. Trudno skoro nie ma większego zainteresowania. Adres zmieniamy. Cześć!

P. Nawrot. Radomno. Wysyłamy bez przerwy. Cześć!

P. por. Rodkiewicz 22 pp. Za życzenia dziękuję — nawzajem życzę powodzenia w pracy. Cześć !

P. Ratajczak, Szymański, elewi ork. 43 pp. Rebusy wymagają poprawki. Zadanie literowe pójdzie w jednym z nast. numerów. Cześć !

P. **por.** Wąsik 30 **p. a. p.** Nr. 1/27 dawno w zupełności wyczerpany — przysłać me mogę.

P. **kapt.** Pyszkowski **9 p. a. p.** Sprawa o którą Sz. Pan zapytuje nie jest jeszcze definitywnie załatwiona. O rezultacie nie omieszkam natychmiast donieść. Cześć!

P. Pr. Piotrowski, wachm. 8 p. ul. Niedokładnie czytał pan nasz wykaz w nr. 7 „Muzyka“, nazwisko Pana z podaniem pułku zupełnie wyraźnie wydrukowano. W sprawie przysłanych zadań oczekujemy ostatecznej decyzji z Ministerstwa. Cześć !

P. Szulc-Lichtenstein, kapr. 72 pp. Sprawy poruszone przez Pana są nam dobrze znane, we właściwym czasie poruszymy je na łamach „Muzyka*¹. Pozdrowienie dla całej orkiestry.

P. Andrzejuk, sierż. 44 pp. W sprawie zadań znajdzie Pan powyżej odpowiedź. Cieszy mię, że „Muzyk" pomaga lianom w nauce, to jest nasz cel właściwy. Pozdrowienia dla całej orkiestry.

P. Orzelski, plut. 13 pp. Rebusy wymagają małych poprawek, prosimy o dalsze próbki. Cześć !

P. Wuka, Grudziądz. Rebus i fraszki doskonałe z powodu braku miejsca nie umieszczono. Pozdrowienia.

P. Waniczek, **sierż. 2 pp.Leg.** Podane przez Sz. Pana obliczenie zgadza się. Bez zgody prenumeratorów nie chcemy nic wpisywać. Prosimy nadal o życzliwość. Pozdrowienia.

P. Witkowski, kapr. 2 p. szw. Kroki w pańskiej sprawie poczynione.

Wszystkiem P.P. Prenumeratorom i Przyjaciołom „Muzyka Wojskowego¹¹ serdeczne podziękowanie za nadesłane życzenia świąteczne składa.

Redakcja.

Bezpłatne audycje radjowe

dla Prenumeratorów Muzyka Wojskowego.

Redakcja „Muzyka Wojskowego** urządza dla orkiestrantów wojskowych — prenumeratorów „Muzyka Wojskowego** — bezpłatne audycje radjowe w Grudziądzu, w biurze redaktora

Tuszewska Grobla 18 I.

PP. Kapelmistrze zechcą telefonicznie porozumieć się z redakcją co do czasu i ilości osób, mogących równocześnie z audycji korzystać.

Telefon nr. 430 Grudziądz.

Podobne audycje urządza nasze zastępstwo

Warszawa, Chmielna 130 m 7.
Telefon nr. 81—86 Warszawa.

Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz (Pomorze).